DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2010.04.006

□赵金虎
ZHAO Jin-hu

葛铭对“旋宫转调”概念之求解与索考

GeMing's Quest of Concept of Xuangongzhuandiao

摘　要：宫高随律高而旋移、调高同宫高而移转，形成为中国传统宫调学之核心理论——“旋宫转调”。但辞书《中国音乐词典》却把“旋宫转调”辞条误释之为“旋宫，指调高的转换；转调，指调式的转换”。[①]这种把统一完整概念，剥离原意，又分割为“调高”和“调式”两层内涵的“创新”解释，实与中国传统宫调学之演化轨迹大相径庭。今援引清人葛铭对“旋宫转调说”命题的“五宫之旋”求解和对“十二律旋宫”的“纲·目”结构索考，以明“旋宫转调”之本体内涵和整体构架。

关键词：旋宫转调；一宫五调；五宫之旋；十二律旋宫；“纲·目”结构

中图分类号：J609.2　　**文献标识码**：A　　**文章编号**：1003 - 0042(2010)04 - 0044 - 05

原以为——大清朝(1644—1911)，一个腐朽没落的封建大帝国，百孔千疮，似乎个中的一切一切都是那样的荒芜而不堪回顾。然而，就在做中国人自己的学问这一点上，确有真君子，可当吾辈之师者，不乏其人。笔者欣去图书馆查询清人葛铭小传，馆员说“此人有墨迹但无大名气”。后，忍着性子读懂了葛氏在宫调学方面“迄未刊行，故表著之”的相关撰稿，方知在数千年乐史上为“旋宫转调”立论、并不厌阐明“旋宫转调”基准结构之伦次者，他竟是首肯第一人。笔者怀着崇敬之情，节录援引几段，那其中也有理论摇摆和技法松动之处，以飨当今乐界在“旋宫转调”问题上、欲辩白是非的学者，共研习。

一、葛铭对“旋宫转调说”命题的“一宫五调”和“五宫之旋”之求解

《续修四库全书》收录有清人葛铭《古今声律定宫》撰稿。[②]其卷八内存有自命题“旋宫转调说”一节，其前段，曰：

“琴旨旋宫转调说，上古圣人默会声气之原，制旋宫转调；五调相转，循环不息。”——“盖一调有一调之体用也。如宫调，以宫弦为体，众弦为用；商调，以商弦为体，众弦为用；角、徵、羽调，莫不皆然。”——“唐人之纪琴，以管色合字定一弦，则四字定二弦，上字定三弦，尺字定四弦，工字定五弦，六字定六弦，五字定七弦。”——“乃管音之四字调，四字调为正调；而一凡不用，琴之二变也不用，故四字调之合字定一弦，其余声字，皆与各弦相合也；后世因之，以管律合弦音，相合取声。”——“而紧其弦、慢其弦，得其弦之声、转为管律之某声某字。”——“或弦有不紧不慢者，原为某律之某声某字，立羽位、以起调；以原得某弦、转为宫弦，

收稿日期：2010-05-30
作者简介：赵金虎(1937-)，男，汉，内蒙古师范大学音乐学院教授(内蒙古　呼和浩特 010022)。

立宫位、以立调，则定为某调。”——“于是定为宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫之七调，自愚论之。”

上引前段开篇，葛氏首先对“旋宫转调说”自命题之源起和所涉范围作了：“上古圣人默会声气之原，制旋宫转调；五调相转，循环不息”之一句式小序。句中“调”字，指调高。

该段正文，主要是对构成“旋宫转调”的“第一层基准结构”、即对“一宫（系）五调（式）”之形态、沿革，加以说明。可分为三个方面：

其一，每调（高）含“宫、商、角、徵、羽”五个调式，每个调式的主音与非主音之间为“体、用”关系。即以“宫”为首的五个调式构成“旋宫转调”的“第一层基准结构”——即“一宫五调”。

其二，唐人，管色“工尺”字与古琴七弦散音之对应称呼：管色不用“一凡”、琴也不用“二变”；“四字调为正调”，“合字定一弦”。这中间就出现了与“上古琴旨”在字音称谓上的一些区别。比如“合字定一弦”，依照上古是“宫”声，而这里却易为“徵”声；接下来的“立羽位、以起调（式）”，这就表明第一弦合字为“徵”，而第二弦四字方可为“羽”，适可明示“四字调”、即羽调式是唐时的“正调”；同时第三弦“紧一音”转为宫弦，即“立宫位、以立调（高）”。这里已能区别“调式”和“调高”是不同质的两层内涵。

其三，琴一弦为宫也好、为徵也好，上文的主旨是源于古老传统的“一宫五调”，即“一宫系含宫、商、角、徵、羽五调式”；而在这里，葛氏却又贸然提起在隋唐之后已“推演”了四五百年而未能确立的“一宫七调”，即“一宫系含宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫七调式”。既然管色不用“一凡”、琴也不用“二变”，怎么又跑出来了“变徵、变宫”二声的调式呢？显然，葛氏在“一宫五调”还是“一宫七调”这个问题上，仍存在认识上的摇摆，以“自愚论也”作谦语。

后段，便转入对“旋宫转调说”自命题、“第二层基准结构”，即对“五宫之旋”，也即“五调相转，循环不息”之求解。曰：

“所谓旋宫转调者，以角弦易为宫弦，其宫旋也。角即为宫，则宫转为徵、徵转为商、商转为羽、羽转为角。五声转则调亦转矣。调之相转由于声之相转，而声之转必以相生之声而相转。以相生之声相转，则旋宫之义见矣。”……“盖五音之相生始于宫、终于角。始于宫，故无生宫之声、而无声相转以为宫；终于角，角不能生正声而生变声，变声又无散声相应，故无相转之声。惟于角声所值之弦紧一音，而即为宫声（略），此之谓旋宫也。”……“角不能生宫既紧一音而旋为宫，则宫生徵而转徵、徵生商而转商、商生羽而转羽、羽生角而转角也。五声既以相生之声相转，则五调亦以相生之声相转也，此谓之旋宫转调也。”（原撰文后附《琴弦旋宫转调图》）

综述后段，以“角弦”姑洗 E“紧一音”即易为仲吕 F 宫，“其宫旋也”。随之，仲吕 F 宫之宫即转为无射 ♭B 宫之徵、转为夹钟 ♭E 宫之商、再转为夷则 ♭A 宫之羽（或再转为大吕 ♭D 宫之角，琴弦不宜，不采），也只有施以“慢一音”才能回到黄钟 C 宫之角 E。整个的“旋宫转调”过程，是以居中的第三弦“E、紧一音至 F、再返回 E”为中心，可涉至“黄 C—仲 F—无 ♭B—夹 ♭E—夷 ♭A”五宫系，盖谓之“五宫之旋”。

葛氏对“五宫之旋”的求解，在说法上，是以居中的第三弦“E—F—E”为中心，左右推移而形成；但其实际操作，却只有在第一弦“黄 C”居首的情况下，才能顺利完成“C—F—♭B—♭E—♭A”关系的“五宫之旋”。非如此则不能是，或则以“紧一音”仲吕 F 宫为首、或则以“慢一音”还原为姑洗 E 宫为首，均不能完成。该五宫系之宫调关系，正确表达应为“琴一弦‘黄 C’，为黄钟 C 宫之宫、为无射 ♭B 宫之商、为夷则 ♭A 宫之角、为仲吕 F 宫之徵、为夹钟 ♭E 宫之羽”。葛氏之原述，因以居中的第三弦“E—F—E”为中心的左右推移，那势必会造成转调技法的松动、晃悠。这里，我们应对其不切“疏陋”予以匡正，理顺其上下关系，以不误“旋宫转调说”命题之深入思索。其实，葛氏在撰稿中也已声言此理，即如“唐人之纪琴，以管色合字定一弦，后人因之。考唐宋燕乐，皆以合字为宫，元明也然。今（清）别无异议，则必沿唐宋之旧。”这里已表明：以“琴旨”来研究“五宫之旋”范围的“旋宫转调”，必是“宫旋”牵连“调转”、或“调转”连通“宫旋”的同一性顿化；而那种把具有同一性的“宫高”和“调高”歪作别解，强把两者分割开来的所谓理论“创新”，则显得苍白而缺失了传统文化特质。而这种传统文化特质，也只有在“黄 C”居首的原始状态下，进行“亦宫、亦商、亦角、亦徵、亦羽”的推演，才能得到生动鲜活的体现。——“五调相转，循环不息”，“旋宫转调至当不易之理”。

葛铭对“旋宫转调说”自命题、第一层“一宫五调”和第二层“五宫之旋”基准结构之求解，其思路甚为清晰，但受历史条件所限，尚有两点认识不到位：

其一,乐史上,自隋唐出现的"一宫七调"还是"一宫五调"之争,影响久矣,这在葛氏撰稿中仍有反映。如葛氏在主论"一宫五调"之际,突然间就冒出了"自愚论也"、自己还尚存疑虑的"一宫七调"。这表明,葛氏在这个历史问题上,其认识还存在挥不去的摇摆。

其二,在以琴一弦"黄 C"居首,以"隔六相生"序形成"C—F—$^\flat$B—$^\flat$E—$^\flat$A 五宫之旋"问题上,葛氏原以居中的第三弦"E—F—E"施以"宫旋",那势必要造成不同调高之间技法理论的晃悠、松动。

如述两点"不到位",与我们当今的传统乐学研究状况相比,极相近似,反倒觉得葛铭去我们并不远。但在一个主要之"点"上,他却是大大地跨前了一步。即如"旋宫转调说"命题之提出、立论,且不厌其详地阐释其基准的"一宫五调"和"五宫之旋"原理,即"一个宫系含宫、商、角、徵、羽五个调式"(5×1=5)和"五个(不同调高的)宫系含二十五个调式"(5×5=25)之原理。——这在文人雅士当中,以"琴调调弦法"最易理弄清楚,而在明清两代广大民族民间普遍流行的、以四五度关系定弦的"拉弦类乐器"和"弹拨类乐器",恰是都能表明"一宫五调"和"五宫之旋"之原生规律,皆操作方便。特显"隔六相生"的"五宫之旋"对于园成"隔八相生"的"十二律旋宫"所具基准性。如果缺失了对基准的"一宫五调"和"五宫之旋"之研究,中国传统的"十二律旋宫"就缺失了自身所具丰厚民族文化底蕴和特质。

葛氏,一个贫弱"教书先生",何以凭空提出"旋宫转调说"自命题,并力绘"琴弦旋宫转调图"?清"皇家"又何以将葛氏"迄未刊行"的不毛"撰稿"收录于《续修四库全书》"故表著之"? 此中许多感人至深的故事,早已是风雨散尽。但葛氏所持论——"上古圣人默会声气之原,制旋宫转调;五调相转,循环不息。"——这一牵系着中华文明五千年传统的切中之说,确为我们当下有关"旋宫转调"的是非辩白,豁亮了问题的起讫点。

那么,在前朝和当朝的乐论中,是否还有被葛氏所推崇、研习、参照,并用于进一步索考"旋宫转调"总命题之可靠信资?

二、葛铭对"旋宫转调"概念的"纲·目"结构索考及其理论外延

《古今声律定宫八卷》,卷一节录南宋蔡元定制"十二调图"和"六十调图"。其"十二调图",亦如历朝历代以"隔八相生"序所制"黄 C—林 G—太 D—南 A—姑 E—应 B—蕤 $^\sharp$F—大 $^\sharp$C=$^\flat$D—夷 $^\flat$A—夹 $^\flat$E—无$^\flat$B—仲 F,十二律旋宫图",这里从略。而有关于"六十调图",体系完好,照录于下。

黄钟五调:黄钟宫、无射商、夷则角、仲吕徵、夹钟羽。皆以黄钟起调毕曲。

大吕五调:大吕宫、应钟商、南吕角、蕤宾徵、姑洗羽。皆以大吕起调毕曲,后仿此。

太簇五调:太簇宫、黄钟商、无射角、林钟徵、仲吕羽。

夹钟五调:夹钟宫、大吕商、应钟角、夷则徵、蕤宾羽。

姑洗五调:姑洗宫、太簇商、黄钟角、南吕徵、林钟羽。

仲吕五调:仲吕宫、夹钟商、大吕角、无射徵、夷则羽。

蕤宾五调:蕤宾宫、姑洗商、太簇角、应钟徵、南吕羽。

林钟五调:林钟宫、仲吕商、夹钟角、黄钟徵、无射羽

夷则五调:夷则宫、蕤宾商、姑洗角、大吕徵、应钟羽。

南吕五调:南吕宫、林钟商、仲吕角、太簇徵、黄钟羽。

无射五调:无射宫、夷则商、蕤宾角、夹钟徵、大吕羽。

应钟五调:应钟宫、南吕商、林钟角、姑洗徵、太簇羽。

朱子曰,十二律自本律之外,为他律之四声者,合其律为调。如黄钟,于本律为宫,于无射为商,于夷则为角,于仲吕为徵,于夹钟为羽;五调各用本均七声,而黄钟起调、黄钟毕曲、余律仿此。其二变二十四声,非五声之正,不可为调,故止于六十。

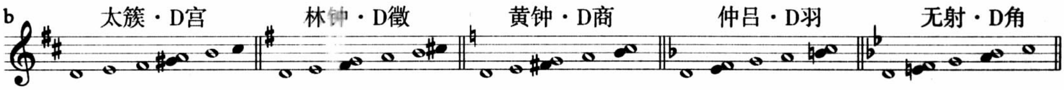
李氏光地曰,如黄钟宫调则是黄钟为宫,其调中之字皆叶以黄钟所生五声,而以黄钟起调、黄钟毕曲也。如无射商调、夷则角调、仲吕徵调、夹钟羽调,则以黄钟、乃无射之商、夷则之角、仲吕之徵、夹钟之羽;其调中之字,则各叶以无射、夷则、仲吕、夹钟所生之五声,而仍以黄钟起调、黄钟毕曲也。余则十一律,悉可类推。

上引大段,旨在完成各个律位基准的"五宫之旋",而 12 个律位的"五宫之旋",则共可完成(5×12 =)"六十调(高)"。因"变宫"和"变徵"二变,"非五声之正,不可为调,故止于六十"。下截"黄钟五调和太簇五调"为例,以"隔六相生"次第排列:

a



b

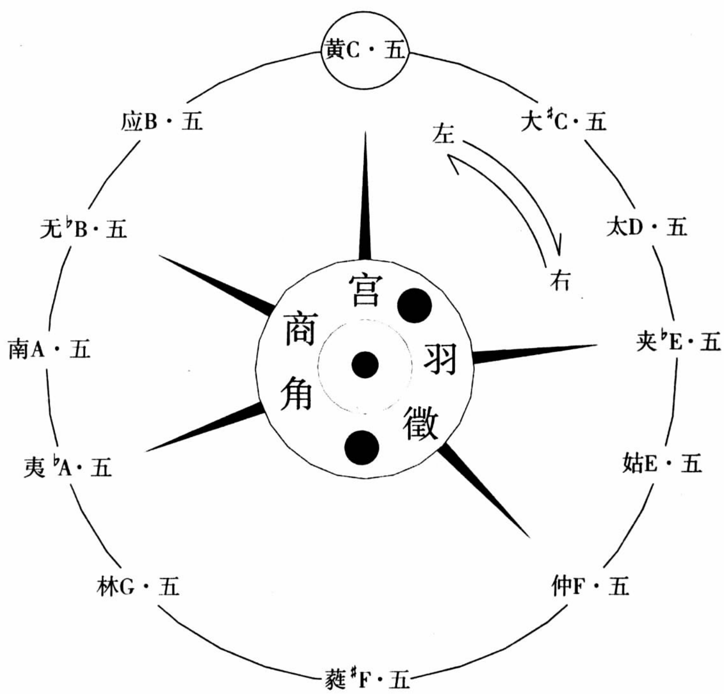


上例 a,“黄钟五调”。李光地曰,“黄钟为宫,其调中之字皆叶以黄钟所生五声。”(注,句中“叶”,音“xié”谐,即谐调于黄钟之五声:例中之五声以空符头“ o ”示之)。又,朱熹曰:(黄钟)“五调各用本均七声。”(注句中“均”,音“yùn”韵,意通调“tiáo”,即调谐于各调“五声加二变”之七声;例中之“二变”以黑符头“ • ”示之)。在传统音乐音乐实践中,或“叶”或“均”所及五声或七声音阶,二者通可。惟“一宫五调”之五声,特别注重“宫”的中心作用,而“五宫之旋”之宫调运转,又特别强调具有内聚力和互应力的“起调毕曲之一声”,则视之为通则。——此“起调毕曲之一声”说,系先秦已形成的“调首”观念。它对于我们研究或认识现存的民族民间音乐和地方性歌种乐种、皆连续“以下凡(fa)为宫”现象、实际就是反映了“隔六相生”的“五宫之旋”原生序,尤显重要。

上例 b,“太簇五调”并“六十调”之“五宫之旋”的“旋宫转调”法,通理。

葛铭在悉心研读·蔡元定《律吕新书》后,明确作结,曰:“此十二调为六十调之提纲;盖六十调不过以起曲毕曲之一声、各立调名以为差别”耳。

这句话,对于我们如何正确地理解中国传统的“旋宫转调”概念,又如何准确地把握葛铭对“旋宫转调”概念之深化索考,至为关键。葛氏这里把“十二律旋宫”所得“十二宫”,视之为“六十调(高)”之“提纲”。也即,以“十二宫”为纲,以“六十调(高)”为目。纲举则目张,由 12 个“起调毕曲之一声”、经上下左右之罗结,这便使“旋宫转调”的总体构架和概念内涵,有了十分明确的指向。“宫高随律高而旋移,调高同宫高而移转。”据此意,笔者试以新制“旋宫转调示意图”,可明其“纲·目”结构之总体构架。



纲——图外沿“黄 C”,按律序任意左右推移,均可完成“十二律旋宫”。此“十二宫”即“旋宫转调”之纲。

目——图外沿“黄 C·五”,直连中心“宫商角徵羽”,箭头向外指五宫,即“黄 C”为黄钟宫之宫、无射宫之商、夷则宫之角、仲吕宫之徵、夹钟宫之羽,即构成基准的“五宫之旋”。调首“黄 C”为“起调毕曲之一声”。依其理,每律皆可罗结各自基准的“五宫之旋”,十二律则共可罗结(5× 12 =)六十调(高)。此“六十调”即为“旋宫转调”之目。

纲举则目张。宫随律旋、调同宫转,“旋宫转调”也。此即中国传统宫调学之核心理论——“旋宫转调”概念之本体内涵。

至于“六十调”的每个“调中之字(声)”,皆“叶”以原生的五声,或“均”以次生的“五声加二变”之传统七声。如此的一些五声音阶或七声音阶等,皆发生在“纲·目”结构之外缘,其确位在〈旋宫转调示意图〉外沿缀之,适可进行音阶调式形态的风格性无穷尽变化。这就使葛铭对“旋宫转调”概念之总体性索考,由内涵伸向外延,形成为:“宫随律旋、调同宫转”为其“内”,而“音阶调式形态的无穷尽变化”则为其“外”;“内”与“外”犹如“根”与“茎”相连,可以理清但却不可分离之自然状态。

葛铭通过对前朝贤人和当朝尊者已有乐学成就的验证性索考,抓准了问题的要害,走对了研究的路子,不乱方寸、一门心思不骛旁道,终至廓清了中国传统宫调学之核心理论——“旋宫转调”。这是自南宋以来约近千年,在中国传统宫调学研究领域所托出的一个独具原本性的清晰认知。这比之唐朝中叶含意尚模糊的“一宫七调头”和唐宋间“一律七调式”的“顺、逆旋宫图”,无论是理论还是实践,均具历史性重大突破。那么,自随唐以远、秦汉之交、春秋战国“曾侯·编钟”以及先古周制,对“旋宫转调”规律是怎么注录的?待有溯考。

(责任编辑 李宏锋)

---

① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编:《中国音乐词典》,北京:人民音乐出版社,1984 年,第 441-442 页。

② [清] 葛铭:《古今声律定宫》,《续修四库全书》卷 116,经部乐类,上海:上海古籍出版社,2002 年。